

## レコード歌謡にみる「アジア」認識の変遷

——「大東亜共栄圏」にいたる「アジア」観の形成——

古 川 武 志

### はじめに

大正期から昭和初期はメディアを始めとする文化的媒体の大きな躍進が挙げられ、大衆の中でもその要素が、大きく影響を及ぼすようになる。もちろん農村と都市、都市中間層やそれ以上の階層と、それ以下の階層との格差は依然として存在する。「ある程度」以上の大衆性をメディア文化が持つようになるのは、かなり後のことになるであろう。しかし、仮に、この時期に導入されたメディアという文化の発展媒体に、「ある程度」までの「大衆性」を見いだし、そこから生産される文化に、それ以前との対比の上で、「大衆文化」という語を用いるならば、この時期は、「大衆社会状況が出現し、現代日本社会の原形を形成」<sup>①</sup>した時期として、「大衆文化躍進期」ということができるであらう。

しかしその一方、メディア等による「大衆文化」は、日本が戦争に突入するとともに、文化における「総動員」政策のもと、国家の統制を受け、「大衆」の思想や意識の画一化をはかる媒体としての要素を強めることになったのは周知の事実である。つまり「大衆化」した文化は、大衆の「思い」や「考え」をメディアを通して拡大することがで

きるとともに、メディアという文化的媒体を通して「大衆」は画一化されていくのである。言い換えると、メディアの発達による「大衆文化」の進展過程は、「大衆が作り出した文化的遺産」の普及・拡大の軌跡であるのみならず、メディアを普及手段として、「特定方向に大衆文化が形成される」といった「大衆文化の動員過程」の軌跡であったといえるのではないか。<sup>2</sup>

つまり、戦時期の文化の一つの形態として意図的に、「形成される大衆文化」と総括してよいのではないか。この意味において、戦時期の文化についての考察といえば、過去における研究史の大半は、文化人の戦争責任追及であったといっても過言ではない。<sup>3</sup>ごく最近になって、戦時期文化の質的検討がなされるようになってきたのではないか。<sup>4</sup>そこで本論では、この時期本格的にメディアの一つとして、確立しつつあった「レコード歌謡」をその考察主体とし、「レコード歌謡」にみる国民意識の形成過程を考察する。

昭和三（一九二八）年以降、レコード産業が日本において確立すると、<sup>5</sup>レコードは日本の「ある程度」の「大衆文化」としての要素をもつようになる。<sup>6</sup>更に、レコード自体の役割は、今まで大衆間に流布していた流行歌を記録する（レコード）というものから、レコードによって、吹き込まれたもの（歌など）を流行らせるといふ構図を採るようになる。つまり「レコード歌謡」が確立したのである。「レコード歌謡」の確立によって、レコードは、「大衆文化」としての役割とともに、自らがもっている媒体としての要素を使い、一定の方向に国民意識を先導する役割を担うことが可能になった。<sup>7</sup>同時にこの時期に、日本は十五年戦争へと突入する。前述のように戦争が、メディア普及速度を大いにはやめたとすれば、日本の大陸侵略はレコード普及に多大な影響を与えたといえる。戦争の正当性や「アジア」認識が、レコードを通じて国民の中に提供され、受容度については個人的に差はあるが、意識の中に少なからず影響を及ぼしたことは、間違いないであろう。そこで本論では、「レコード歌謡」（特に今日、軍歌・戦時歌謡と呼ばれているものを中心に）の検討を中心に、「アジア」領域の変遷を追うことで、意識の画一化過程ならびに、そ

の方法を考察してみたいと思う。中でも、東南アジアの位置付けを行い、「大東亜共栄圏」の形成過程を考察していきたい。

筆者は、「民族」はその時々の政治状況によって常に変容し、再生産されていくものではないかと考えている。<sup>(9)</sup>

「民族」は、本質的には「自グループ」と「他グループ」との対比の中に、政治的意図によって作り上げられた集団の正当化論理ではないか。国家を始めた政治的テリトリーによって形成された「国民」は、自らの集団の正当性・必然性を主張するために、「言語」「歴史」などの「文化」という非常に抽象的論理に、自らのアイデンティティーを確立した。そして、最も「魅力的」なナショナリズム高揚の論理である「民族」を作り出したのである。本質的に「民族」は、それ自体ナショナリズム抜きでは語りえないのであって、その時々のナショナリズムの方向や政治的状况によって、常に変更や再編成を伴う不確定的な集団なのである。そこで本論では、戦時期の形成された「アジア民族」「大東亜共栄圏」などの歴史的後付けを行い、日本人の中に「形成」された「アジア民族」観の形成過程を考察する。この問題について、一九九五年度歴史学研究会大会報告で、木畑洋一氏の「戦後帝国主義とアジア太平洋国際秩序」に関する、板垣雄三氏の指摘は非常に興味深いものがあつた。

東南アジアを軸としているものの、太平洋でオーストラリア、ニュージーランドをいれ、それに東南アジア、中国をつけたのアジア太平洋認識であつて地域概念を便宜的にとらえているにすぎない。インドあたりまでが霞んで見えるがそこから先は見えず、アジアとは思わない。今日のアジア太平洋地域という政治的タームに乗じてそれを第二次世界大戦直後にあてはめて考えている。<sup>(10)</sup>

今日の認識においてですら、「アジア」という語は、政治的情勢や使う側の立場によって著しく異なった価値観や変化をとまった語であるといえよう。

以上の点から考えてみると、レコード歌謡にみる「アジア」領域観の変遷は、今日に直結する「アジア」領域への

拡大・移行過程と考えられるのではないか。そこで「アジア認識」の「形成」過程を考えることは今日我々が一般に使用する「アジア」という語に關しての歴史的後付けを行うことになるのではないか。

## 第一章 太平洋戦争以前の「アジア」

### 第一節 レコード歌謡成立以前の「アジア」認識

「アジア」とはどの範圍をさす言葉であつたろうか。地理的にいえば、ユーラシア大陸の中で、ヨーロッパに属さない地域Ⅱアジアである。しかし「アジア」といえば、特に戦前の場合、地理的認識とは異なった感覚が存在していた。法学博士の蟾川新は、この点について、以下のように主張している。

日本の亜細亜を口にする連中が、其の亜細亜と称するのは、実は亜細亜の一部たる支那一国を指す場合が多く、然かもその支那でさへも、伊犁、新疆、西藏に付ては、云ふ所漠として雲を掴むが如く、内蒙古に關しては或る程度の知識はあるにしても、外蒙古に至つては殆ど理解の範圍外に属して居る風がある。彼等の所謂亜細亜とは、亜細亜の一部分たる、支那のそのまた一部分たる南滿洲から北部中部南部支那並びに内蒙古の地域に過ぎないのである。<sup>(1)</sup>

昭和四（一九二九）年段階における一般の「アジア」認識は、「支那」であつて、正確にいえば、「支那の一部分」であつた。つまり東南アジアなどは全く「アジア」の範中に入っていなかった。大正〳昭和初期の「流浪の旅」<sup>(2)</sup>の中には、「流れ流れて落ち行く先は、北はシベリヤ、南はジャバよ」とあり、「東南アジアに關つた初期日本人境涯を象徴」<sup>(3)</sup>し、「東南アジアⅡ地の果て」といった認識がうかがえよう。東南アジアⅡアジアの圈外観を考える上で重要なのが、内海愛子氏や後藤乾一氏が指摘しているように、東南アジア人に対する日本人の「土人」観であつた。<sup>(4)</sup>

「酋長の娘」<sup>(15)</sup>は、もともと大正末期に高知高校の記念祭のおり、学生が作り、歌いながら「土人踊り」を披露したという伝説があり、当時ポリドル文芸部にいた藤田まさと氏は、

昭和のはじめごろから関西ではやりだし、そろそろ東上中の頃、当時日本盤の開発に躍起になっていたポリドルでは、さっそく「ノンキ節」で人気者の石田一松に依頼し、歌詞も曲も流行歌向きに改補作、そして大阪南地花街の売れっ子芸者だった富田屋喜久治を登用し、さて録音本番となったときに伴奏が三味線だけでは淋しいからと、居合わせた社員が全員で鉦や太鼓を叩いて吹き込み、かくて昭和五年五月臨時発売した。すでに関西で流行していたこと、ちょうど政府が南洋委任統治領の開発を宣伝中であり、なによりも当時のエロ・グロ・ナンセンス歓迎の風潮にうけて、たちまち全国にひろまった。<sup>(16)</sup>

と、解説している。もともと「俗曲」として製作された「酋長の娘」は、演歌師の石田松一によって「流行歌化」され、レコードに吹き込まれて全国に流行するのだが、ここには当時の日本人の「南洋土人観」が現れている。<sup>(17)</sup>「土人の女性が腰蓑一丁で踊っている」という「南洋人」||「野蛮人」意識が潜在的に含まれるとともに、「エロ・グロ・ナンセンス」として展開されているのである。このように初期の日本人の東南アジア観は、「土人」観に反映された「アジアの圏外」的意識であり、「野蛮な地域」として認識されていたのであった。<sup>(18)</sup>

## 第二節 「日・満・支」||「アジア」

満州事変の勃発は、今まで意識されていなかった「アジア」に対して、大いに関心を持たせることになった。そうして中国のみならず、東南アジアやインドまでを包括した「十億の吾等がアジア」<sup>(19)</sup>観を形成した。

のぞみ見よ われらが日本 日本のみ

アジア アジヤ

ほろび行く アジアを守る<sup>(20)</sup>

と、日本のみがアジアを守るために戦うと、自らをアジアの「救世主」として位置付けている。しかし、この「十億アジア」観は、一時的なものであった。作詞者八木沼丈夫は、関東軍囑託で宣撫工作員であり、楽譜には「関東軍参謀部作詩」と明記されている。関東軍や満州事変の宣伝のために製作されたこの曲は一般認識が伴わないながら、一時的に「十億アジア」観を政治的要求のもとに、現出したのである<sup>(21)</sup>。しかしこの意識は実態を伴わないものであった。そのため、日中全面戦争勃発に従い、歌の舞台が中国大陆を中心に、製作されるようになると、「日・満・支」アジア「観が主流になり、東南アジアや南アジア地域は再び「アジアの外」になる<sup>(22)</sup>。いわゆる近衛声明が発表され、本文中の

帝国政府は爾後国民政府を相手とせず帝国と真に提携するに足る新興支那政権の成立発展を期待し、これと両国国交を調整して更生新支那の建設に協力せんとす、固より帝国が支那の領土及び主権並に在支列国の權益を尊重するの方針には毫も渝るところなし。今や東亜和平に対する帝国の責任愈々重し。政府は国民がこの重大なる任務遂行のため一層発奮を冀望してやまず<sup>(23)</sup>

にあるとおり、この戦争を「聖戦」として位置付けた。更にいえば、戦争の展開によって「更生新支那」が、「建設」されていくのであり、「日・満・支」アジア「であるとするれば、戦争の展開が「アジア」を作っていくと考えられていたのではないか。それが「東亜和平」に含まれているのである。これを受けて製作された「大建設の歌」<sup>(24)</sup>には、

日満支相携えて

新なる秩序を保ち

各般に互助連環の

確固たる樹立を期せん

いざや 新東亜の建設

おお建設 大建設

とあり、日本が大陸政策を進展していた地域が、「新東亜」として「建設」されていくという認識がとられている。<sup>(25)</sup>この曲の中には「近衛声明」にみられる一種の「理想主義」的な「アジア建設」観が歌われているが、日中戦争を実際にみれば、これはあくまでも「たてまえ」の論理であつたことは、周知の事実である。つまり「日・満・支」アジアを興す（興亜）論理は、日本が常に先頭に立たねばならないのであり、日本のリーダーシップのもとに、初めて実現可能なものであるとされている。しかしその実、日本のナショナリズム拡大の「理想主義」的正当化論理であつた。<sup>(26)</sup>

「大陸行進曲」の中には、「そうだ情けの手を執つて、新たに興す大亜細亜」と、日・支が共に「アジアを興す」と歌われている。「日本のみ」アジアを興すとあつた段階に比べると、「支那」に対して一定の主体性を見いだしているといえる。このことは、日本が他の「アジア（満・支）」の地域や民族に対して、認識の上での平準化をとまなう一体化の動きであつた。つまり「ある程度」までの認識の上での「向上」作用なのであつた。しかしそれは、あくまでも日本の「情け」なのであつて、「情け」をかけて初めて「アジアを興す」ことができるのであり、日本ぬきにして「アジアを興す」ことはできないのである。更に言えば、その「アジアを興す」の内容は、「大陸に、これから清い、美しい、大和桜を咲かすのだ」や「四億の民と、むつまじく、君が代歌う、日は今だ」と歌われているとおり、日本のナショナリズムの拡大とイコールであり、「情け」をもって日本ナショナリズムを「恵んでやる」的なものであつた。

以上、満州事変期から日中全面戦争期における「日・満・支」アジアについて考察した。「アジア地域」はもと

もと確定していたのではなく、「支那のそのまた一部分」的認識から、戦争の進展によって時々政治的意図に基づいて再編成され、「建設」され拡大していったのであった。日本における南進断行にいたるまで、一部分を除いて一般に「アジア」といえば、この日・満・支であったといつて過言ではなからう。昭和一四年から一五年にかけて製作された、数曲ある「興亜行進曲」は「民族われら日満支<sup>(28)</sup>」や、「桜(日本)よ蘭(満州)よ花牡丹(支那)、朝日に映えて咲き香れ(カッコ内、古川)」と、「日・満・支」<sup>(29)</sup>「アジア」観であった。しかし、この段階に入ると、「大陸行進曲」的日本の一国的なナショナリズムの、アジアへのアダプトから、「アジア民族」として「日・満・支」は、実際的な問題は別として、意識の中で相対化・平準化されている。つまり、一種の平等意識に支えられた共同体地域として、「アジア」地域がとらえられ、その構成員としての「アジア民族」が形成されているのである(「アジア民族」については後述)。それが南進や、やがてくる「大東亜戦争」によって一気に拡大していくことになるのである。更に、日本ナショナリズムの拡大を目的としていた戦争が、ひとたび「たてまえ」として、理想主義的な「聖戦」イデオロギーを展開したために、日本が「アジア」の中にとりこまれることになった。そうして、日本自身が「アジア」の中で相対化・平準化されてしまい、「アジア」から逆に規制を受けるといふ新たな局面をむかえることになったのである。

## 第二章 東南アジアの「アジア」編入

### 第一節 昭和十四年～南進時期の「アジア」

東南アジアの「アジア」編入過程考察の上で、昭和一四(一九三九)年の「太平洋行進曲」<sup>(30)</sup>は、その曙光として考えられるであらう。まず第一に、三番の歌詞に「太平洋をわが海と」と、「内海」としての太平洋を主張し、太平洋



への進出によって「伸ばせ皇国の生命線」と、太平洋に生存圏が求められている。第二に、日本が「大陸に、明るい平和を築く」ためには、「太平洋をのりこえて、希望果てない海の子の、意気を世界に示」さねばならないと歌っている、これは日中戦争遂行の上で、「援蔣ルート遮断」による膠着状況打破や、戦争継続のための資源確保を目的とし、太平洋進出が掲げられている。第三に、進出は「海の民」であって「男」の日本人は、「遠いわれらの親たちが、命を的に打ちたたてた」正当性を有する行為であり、昔から「みんな一度は憧れ」たものである、と主張している。過去を回想させ、日本人のナショナルリズムの琴線に触れるとともに、その行為の権威付けや正当性を主張している。しかしこの時点で、太平洋地域を含めた「アジア認識」はあくまでも一部のもので、「日・満・支」アジアが主流であり、「アジア」認識の拡大は南進を待たなければならなかった。同様に東南アジアにおける「民族」観も中国的な音楽（「大陸メロディー」<sup>31</sup>）をそのまま使い、単にエキゾチックなものとして、「東南アジア民族」を理解していたのである。例えば、同年発売された「印度の夜」<sup>32</sup>は、前年に出された「支那の夜」<sup>33</sup>の姉妹編であり、明らかに「支那の夜」などの中国趣味的な「大陸メロディー」の一つであった。当時、大ブームであった中国音楽的な「大陸メロディ」を「南方音楽」としてあつかうことで、「ある程度」の南方への関心を形成することができた。ただしその本質は、「日・満・支」アジア「観」に支えられたものであったため、「アジア民族」的なものは、「中国」的なものでしか表現できなかったのである。このような「エセ物」的な「南方音楽」が、実際に南方に作曲家が採譜していくまでは、相当数存在していたのである。そうして太平洋戦争期にみられる「南方」音楽の前身を形成しているのである。南進が展開されると、日本放送協会の音楽番組『国民歌謡』<sup>34</sup>により、「南進男児の歌」<sup>35</sup>が製作された。その二番には、次のように歌われている。

いまぞ男と生まれ来て

拓け南の陸と海

使命榮あるわが行途

輝く南極十字星

進め丈夫われ等こそ

南進日本の先駆者だ

仏印進駐段階では、南進の範囲や地域については、単に「南極」や「十字星」と南へ行くことを歌うだけで、確定的ではなかった。メロディーも一般的な「愛国歌」調の軍歌的なもので、明朗ではつらつとした行進曲であり、エキゾティックな雰囲気はなかった。しかし、この曲自身はなかなか評判がよかったようで、作曲家で音楽評論家、森一也氏の解説によれば、

筆者も大張切りでこのレコードを抱え、軍需工場、男子寮などを歌唱指導して歩きました。予期通り寮生諸君に喜ばれたまでは良かったのですが、高野精密の男子寮ではこの曲に憧れて、「会社を辞めて南の島へ行きたい。」と寮長に申し出た青年が三人あったそうです。これには私も反省し、「職場に君の銃がある」と言う歌を次回には持つて行きました<sup>(36)</sup>

と、この曲の反響のほどがうかがえる。一方、コロムビア盤のB面に入っている「南進乙女の歌」<sup>(37)</sup>では、その二番の歌詞に、

胸にみどりの 風うけて

遠く友よぶ 乙女鳥

御朱印船の 船唄を

ふけて偲ぶか 紅い月

とある。「御朱印船」とあるとおり、その舞台は東南アジアである。「御朱印船」以来、日本は南進を行っているこ

とを主張し、日本人の意識を意図的に回帰させることによって、意識の上で南進に歴史的正当性を与えている。更に、かつて「御朱印船」などで、東南アジアに渡った人々を「友」と位置付けることで、東南アジアに対する日本人の「親近感」を形成している。また三番の歌詞には、

仰ぐ日の丸 赤道の

雲に夢みる 乙女鳥

万里を越えて 島の子と

明日は取ろうよ 椰子の実を

とある。東南アジア地域の中で、南進によって日本の「領土」となり、「日の丸」がはためいた地域は、今日までは、「土人」でしかなかったのが、日本人と一緒に「椰子の実」を「明日は取」れるようになるのである。<sup>38</sup>更に、音楽の中には、中国音楽的なチャルメラを模したクラリネットや、コンゴなどの南方系の打楽器を模した太鼓が演奏されている。メロディーも最初長調で始まり、短調に変わり、最後にまた長調に戻るといった転調があり、A面に比べると、エキゾティックなものとなっている。この転調の部分が示すとおり、南進は「乙女」の「憧れ」であることを強調しているのである。これら一連の曲では、南進のはっきりした範囲や地域は限定できないが、南進に対しての宣伝の面で、以下のような総括ができる。①、明朗な軍歌調の曲を使うことで、南進に対する国民意識を鼓舞する。②、その反面、エキゾティックな曲により、一種の「憧れ」をもたせる。この両面から南に対する関心が形成されていくのである。

更に、前述の「酋長の娘」を使って、新たに戦時歌謡が製作された。これは南進にいたる日本の東南アジアに対する意識や関心は、昭和五年以来のものである、と思わせるためのものであった。加えて回帰的作用を意図的におこさせることで、南進に対する意識の上での歴史的正当性を持たせようとした。例えば、昭和十五（一九四〇）年の「ロ

「ッパ南へ行く」<sup>(39)</sup>は、有名なコメディアンの古川緑波の歌でコロムビアより発売されたが、この曲の一番には、次のように歌われている。

南へ南へ みなみな南へ

蘭印仏印 椰子の蔭

赤い花挿し 可愛いあの娘

酋長の娘か しおらしやアー

「わたしの ラバーさん酋長の娘、色が黒いんで闇夜じゃ 何処に居るのか判らない」

南へ南へ みなみな南へ

この歌の中では、四行目の「酋長の娘か」がキーワードになっており、次のロップの台詞には「わたしのラバーさん酋長の娘」とわざわざ十一年前の「酋長の娘」を登場させている。しかし、昭和五年の「酋長の娘」の時点で、南進思想などは存在していないのであり、かなり強引なこじつけが行われている。「ロップ南へ行く」でいえば、本来南進は書かれてあるとおり、「蘭印仏印」であり、「酋長の娘」は「南」といっても、いわゆる「南洋」であり、「赤道直下マーシャル群島」であった。つまり南進とは根本的にその趣旨を異にしている。しかしここで「酋長の娘」を敢えて「南進」として扱うことにより、南進に対する意識を、既存のものとして認識させる役割を担っていく。ただし、あまり露骨に目的地域を限定することにはためらいがあったのか、三番の歌詞には、「果ては南極 鯨捕り」とカムフラージュをおこなっている。南進の範囲と「アジア」の範囲は必ずしも一致しないかもしれないが、南進の展開の中で仏印進駐が実施されると、「西貢だより」<sup>(40)</sup>が発売され、「ここはアジアの陸の果て」と、インドシナ半島が「アジア」に含まれる。つまり前述の「南進乙女の歌」と同様に、日本のナショナリズムの範疇に入ることので「アジア」として認識されるのであり、その時点から東南アジアであっても同じ「アジア民族」として「土人」観から「解

放」されるのである。

しかしその「解放」は、第二義的なものであり、あくまでも南進は、「明日は取ろうよ 椰子の実を」という言葉が、暗に示唆しているとおおり、資源確保を目的としていた。例えば「西貢だより」では、

暑いなどとは 言いません

お米はどっさり ゴムもある

宝の庫の まもりです

しっかりやります お父さん

と、歌われており、仏印の進駐が、日本の戦争遂行のための、資源確保を目的として行われていたことを表している。そうしてここで歌われている南進は、単に「憧れ」やエキゾチックなものというよりも、それは「宝の庫の まもり」と、「南進男児の歌」の中にも現れている

きみが剣の 戦士なら

われは南の 開拓士(一番)

という、軍事的進出を意味していた。

以上この時期の「アジア」の領域的拡大を簡単に総括すると、南進の政治的・軍事的・経済的重要性から東南アジアへと国民関心を先導することで、展開されていったのであり、その正当性を国民の中に植えつけるために、過去へ意識を回帰させ、あたかも以前からずっと日本人は、東南アジアのことを「アジア」と考えていたかの様に、歌い上げていったのである。そうして近世期を通じて、鎖国をしていた現実をあたかも忘却したかの如く、「御朱印船」や「山田長政」などの歴史的タームの中に、新しくは「酋長の娘」などの「南洋」と「南方」を同一視することによって、不連続の現在と歴史時代(過去の一時点)との間に連続性をつくり、自己の中での正当化をはかっていったので

ある。これを国民的認識と採るか否かは別にして、南進や次に到来する「大東亜共栄圏構想」に關していえば、新たな局面への展開は過去に範をとることによって、「正当性」を得ながら展開していったのである。

更に付け加えると、「西洋」音楽的ではない「アジア的」音楽（「大陸メロデー」を含めて）を曲の中に使用することによって、エキゾティックな雰囲気をかもしだした。そうして「エスノロティックさ」を添付しようとした。「海の豪族」<sup>(4)</sup>は、昭和一七年に公開された台湾総督府と、日活の共同制作映画『南方発展史・海の豪族』の主題歌である。その四番には、次のように歌われている。

椰子の葉陰に 焚火を囲み

ともに踊れば 夜が白む

起てよ酋長 競えよ同胞よ

燃ゆるアジアの 旭がのぼる

かつて「椰子の葉陰」で「踊」っていた「土人」は、今日は「アジア」の「同胞」として付置付けられている。そうして我々も「ともに踊」っているのであり、「土人」の「踊」に代表されるかつて「野蠻」と考えられていたかれらの「エスノロ性」をかえって、「アジア」の「特殊性」として宣伝したのであった。それにより、「アジア」への関心を高めるとともに、「アジア民族」を文化的に「形成」していったのではないか。つまり（満州事変の際、一時的に「十億のアジア」が登場するが）一般に認識の上で、存在していなかった「アジア民族」を、その「エスノロティックさ」を主張することにより、「対ヨーロッパ民族」として認識させるのに大いに役だったのではないだろうか。しかし、南進時期においては、「日・満・支」アジアの観の影響や、東南アジアや南アジアの音楽の質的検討が、いまだ不十分であったなどの理由で、「大陸メロデー」そのものや、単にエキゾティックなものでしか、表現ができてなかったのである。しかし、その思想が、やがてくる「大東亜共栄圏」の思想に、多大な影響を与えたと考えるのは、

自然であろう。そう考えると、「太平洋行進曲」から南進にいたるこの時期は、このような「アジア民族」確立に向けてのナショナル・アイデンティティーや「民族」イデオロギーを形成するうえで、キーポイントなのであった。但し、これらが完全な形として確立するためには、太平洋戦争勃発といった東南アジアや南アジア、太平洋地域に日本が釘付けされるような、インパクトが必要であった。

## 第二節 太平洋戦争期の「アジア」

太平洋戦争の開戦は「アジア」の認識的領域を一気に拡大した。昭和一七（一九四二）年一月の「大東亜決戦の歌」<sup>(42)</sup>には、

いざや 果たさん 十億の

アジアを 興す 大使命

断乎 膺懲 堂々と

正義 貫く 鉄石心

いま 決戦の 時来る

と、東南アジアを含んだ地域を「アジア」と位置付けている。特にここでの認識は犠牲的精神によって、日本が「アジア」地域を「興す」ために「大東亜戦争」を戦っているといっている。「アジア」欧米の植民地」地域とむしろ東南アジア地域（含む、南アジア地域）を中心とした「アジア」領域を設定している。つまり、太平洋戦争の勃発は、「日・満・支」アジア」観に多大なインパクトを与え、満州事変期のような実態を伴わないものではない、東南アジア地域を含んだ（むしろそれらを中心に構成されている）「十億アジア」観を形成した。

作戦の進展によって、「大東亜」地域に対して、一定の基本構想が確立する。五月発売の「大東亜戦争陸軍の歌」<sup>(43)</sup>

には、

ビルマも何ぞ豪州も

我皇軍の征くところ

戦果は上がる勝鬨に

朝日輝く大東亜

と、オーストラリアまで「大東亜」圏内に入っている。<sup>(44)</sup> もちろん後藤乾一氏を始めとして、従来から指摘されているとおり、「大東亜共栄圏構想」や「大東亜戦争」の思想的論理である「大東亜地域におけるヨーロッパ植民地支配からの解放」は、名目上の「たてまえ」の論理であることは周知のことである。その実、軍事的・経済的目的のための支配論理を正当化させる「お題目」であった。「西貢だより」でみたとおり、南進は資源確保を目的としたものであり、その南進の延長線上に「大東亜戦争」が展開したわけである。「南島の春」<sup>(45)</sup>の中では、

岩にからんだ 昼顔の

花も明るい 渚道

亜細亜民族 解放の

春が来た来た 島に来た

と、「大東亜戦争」・「大東亜共栄圏」の目的として、「民族解放」を掲げる一方、「赤道戦線に陽は落ちて」<sup>(46)</sup>では、

南に延びる 新領土

日の丸の旗 翻る

海は我が庭 夜が明けりや

波は桜の 波は桜の



## 花の色

と、日本の「領土」とナショナリズム（「桜」）の拡大を歌っている。この「たてまえ」と「ほんね」の二重構造による「大東亜戦争」観について、後藤乾一氏は次のように総括している。

東南アジアは、経済的には「未開発の龐大な資源が放置」され、政治的には「西欧支配下で隷従」を強いられ、文化的には「きわめて低い段階」にある地域として了解された。それ故、こうした東南アジアの状況は、「資源を必要」とし、「アジア新秩序」を掲げ、「世界で最優秀な民族」であり、かつ「同じアジア人」である日本人の手で打破されなければならない、との理論が構築され、それが戦時期東南アジアに提示されたのであった。<sup>(47)</sup>

この総括は、ほぼ的を得ているといえよう。しかしその一方で、戦況の悪化により、日本の一国的な「犠牲」といったものでは収拾がつかなくなってしまうのである。そうして日本一国が「大東亜」のために戦うという認識が、日本が先頭に立ってはいいるが、「大東亜」全体が一丸となって戦うといったものに変化していった。「比島決戦の歌」<sup>(48)</sup>では、「御稜威に榮ゆる、兄弟十億」とあり、かつて「野蛮人」と考えられていた東南アジア人と日本人が「兄弟」と位置付けられており、「決戦ぶし」<sup>(49)</sup>には、

固くまとまる十億アジア

心火の玉日の丸掲げ

天下分け目の決戦時代

共に勝ち抜くこの誓い

と、「十億アジア」自身が日本を先頭に「共に」戦うと歌われている。

以上のことから考えると、筆者は、後藤氏の総括した中、「文化的にはへきわめて低い段階」と規定していた日本人の東南アジア認識について若干の疑念を覚えずにはいられない。それは、南進以後の日本国内向けの東南アジア

宣伝（ここではレコード歌謡であるが）の軌跡は、それ以前の「酋長の娘」などにみられる「土人」観などの、東南アジアを「野蛮」とする認識の改変過程であった。だからこそ（実際にはそうは思っていないかったとしても）、「御朱印船」などの歴史的タームを使って、日本人のナショナリズムの琴線にふれつつ、昔から日本人は東南アジア人に対して、一定の付き合いをしてきたと思わせるようなことをしたのである。更に、エキゾチックな雰囲気を出すことで、日本人の興味・関心を形成した。その興味・関心は、かつての「酋長の娘」にみられた「エロ・グロ・ナンセンス」であってはいけなかったし、実際にそうではなかった。かれらの「エスノロ性」を、逆に「アジア民族」の特殊性として捉えることによって、特定の範囲をもった「アジア民族」を形成することになった。<sup>(50)</sup>そうしてその中では、もちろん日本が先頭であり、「兄」ではあるが、ある種の「平等意識」に支えられた「大東亜共栄圏」観を形成していくことになった。そうして、前述の今日的な一般認識の上に立つ「アジア認識」に対する、板垣氏の認識が正しいものであるなら、氏のいう一般的なアジア認識は、「大東亜戦争」期のものほとんど変わらないものである。「大東亜共栄圏」によって「形成」された「アジア民族」が、今日にまでいたっているのである。つまり「大東亜共栄圏」構想は、それ自体の評価は別にして、東南アジア地域をも含めた今日の一般認識にも通じる「アジア」を創造したといえる。更に言えば、「形成」された「アジア民族」は日本人自体に、「勝ち抜き」という語が示すように、「ヨーロッパ民族（白人）」に対して、「一定の評価」の対象となりうるものとして、認識されるようになったのではないか。

### 結びにかえて

以上、「アジア」認識は決して昔から確定されていたものではなく、時代的背景によって常に作り替えられており、それを「創造」する側の日本自身も、「アジア」の中へ「取り込まれていく」軌跡をたどった。そうして、そのつど

過去を回帰させることによって、意識の上であたかも昔からそうであったような、錯覚を起こさせるのである。この「過去への意識の回帰」は日本ナショナリズムの急進化であり、「大東亜共栄圏」にいたる思想的変遷は、その軌跡を示しているのである。これを意識の画一化とすれば、画一化はナショナリズムの急進化を手段とし、行われていたのである。

一方、「大東亜共栄圏・大東亜戦争」にいたるナショナリズムの急進化は、その正当化理由のため、「アジア諸民族」を欧米帝国主義の圧制から「解放」するというものであり、現地のナショナリズムと手を組むことによって保たれていたものであった。実際上はもちろん「日の丸掲げ」と、日本を盟主として支配・被支配の関係にあるのだが、思想の上において、一定の「平等意識」に支えられた「アジア民族」を形成した。日本ナショナリズムの拡大を目的としていたはずであったにもかかわらず、「アジア」地域の中で一定の平準化が行われたのである。しかし周知のとおり、一九四五年八月一日をもって、本来の目的である日本ナショナリズムの拡大は、達成不可能となった。後に残ったものは、東南アジア人の「土人」観からの「解放」であった。つまり皮肉を込めていえば、「大東亜戦争」は欧米帝国主義からの「解放」といった面以上に、「人間」としての精神的・認識的「解放」なのであったのかもしれない。つまり、実際面での問題は多々あるが、日本人自体に対して、平準化をともなう動きであった。日本ナショナリズムの急進化はその点の矛盾を含みつつ、自ら崩壊していったのである。そうして、今日的意識としての「アジア領域」や「アジア人」認識へとつながっていくのである。

#### 註

以下、コロムビアC、ビクターV、ポリドールP、テイチクTと略す。

(1) 江口圭一「一九二〇—三〇年代の日本—アジア支配への

途—」(『岩波講座 日本通史』十八、一九九四年七月、岩波書店) 四〇頁。

(2) 時代はかなり後になるが、参謀本部部員陸軍中佐の大坪義勢は、以下のように語っている。

音（レコードと言ひ換えてもよいであらう）は人の思想の培養素ですね。私達の思想は音から養成されて居ることが非常に多いと思ひます。（中略）音と思想との關係を明確に認識して貰ひたいことが、日本の作詞作曲家に熱望したいことなのです。日本の音楽は日本民族精神を基調として存在するのです。（中略）音楽とは、世の中の実生活に密接な關係を持つ音から遊離し或は世の中の實在する音の一部を抽出したもののみを取り扱ふといふ娯樂的な個々の存在であつてはならない。もっと綜合した根本的な考へ方から発足して貰ひたい。音楽は人のしるうに偉大な影響を持つものである〔「民防空と音楽」『音楽知識』昭和一九年一月号、日本音楽雜誌株式会社（カッコ内、古川）〕

また古茂田信男他編『新版 日本流行歌史』中（一九九五年一月、社会思想社）には、海軍報道部長の平出英夫大佐の以下の發言を載せている（一九頁）。

音楽はぜいたく品時代を過ぎ、実用品ないし必需品となつた。音楽は議論を用ずして、また反駁する者もなく、民衆をその思ふ方向へ統一的に推進する。ここに着眼している

（3）研究史としては、高橋楨一氏の『流行歌でつづる日本現代史』（一九六六年八月、音楽評論社）がある。これは流行歌の中に流れる意識や感情を編年的につづつたもので、流行歌を媒体として民衆対権力の構造をある程度浮き彫り

にした著作として注目に値する。しかし、今日的にみれば、流行歌とレコード歌謡の質的混同がなされている点や資料的に正確さを欠く点が指摘されるであらう。山中恒氏も戦前流行歌や軍歌などを扱っている（『ボクラ少国民と戦争応援歌』、一九八五年八月、音楽之友社）が、主体は受手の側であり、制作者の側の思想的考察は不十分である。櫻本富雄氏は、文化人の戦争協力に主体を置いている（『戦争はラジオにのつて』、一九八五年十二月、マルジュ社）ため、音楽自身の質的な考察は成されていない。戦前の大衆文化については、様々な方面からの研究があるが、「レコード歌謡」については、研究対象としては副次的に使用されるのみで、研究論文的なものほとんど皆無である。若干存在してもほとんどは概説的なもの（前述、『新版日本流行歌史』上・中巻など）である。また、文化人の戦争責任について、赤沢史朗氏は、

文化人たちは、なんらかの程度で政治的役割を期待され、しばしば自らの意思で政治に関与することとなるばかりか、その政治関与のゆえをもつて、いやそれとは逆に政治的無関心のゆえをもつてさえも知識人・文化人としての政治責任を問われることになるのであった。（中略）この時代にあつては、それぞれの文化の領域で知識人・文化人と民衆との接近が積極的にはかれようとしたことである。敗戦直後の時期に、知識人・文化人の民衆に対する啓蒙活動が広範囲で行われたことは知られて

いるが、それとともに一九四〇年の近衛新体制の時期も近代日本における「一つの小さな啓蒙期」であったのである。「赤沢史朗『戦中・戦後文化論』（『岩波講座 日本通史』一九、一九九五年三月、岩波書店）二八三～二八四頁」

(4) 最近の研究として、戸ノ下達也氏は、戦時下の音楽界について考察している（『戦時体制下の音楽界』赤沢史朗・北河賢三編『文化とファシズム』、平成五年十二月、日本経済評論社）があるが、中心は戦時統制論に基づく音楽界の体制論であり、考察主体を「クラシック音楽」（正確には、「日本現代音楽」）にある。ファシズム統制論に関しては、有効的素材であるが、大衆文化の面に関しては不十分である。一方植民地と文化という点で、山口修氏の「歌の中の植民地」（『岩波講座 近代日本と植民地』七、一九九三年一月、岩波書店）は、植民地と日本の文化的接触と歌との関係を現地の音楽を中心に考察しており、非常に興味深い。

(5) 前述『新版日本流行歌史』上には、以下のように記されている（八八頁）。

一九二七年（昭和二）九月、米ビクターの全額出資により日本ビクター蓄音器株式会社が創立され、翌二八年（昭和三）四月、日本ビクター邦楽レコード第一回新譜が発表された（創立の直接の原因は輸入関税の問題（物品税）に起因している）。またビクターと同時に日本蓄

音器商会内に米国資本を誘導して、日本コロムビア蓄音器株式会社が創立され、二八年（昭和三）三月第一回コロムビアレコードが発売された。上記二大会社の創立によってレコード界には新しい曙光が見え始めた。（中略）ビクター、コロムビアの二大会社は、横浜と川崎にそれぞれ製造工場を整備して、レコードを大量に生産するようになった。

(6) 矢沢寛氏は、レコードメディア普及の構造を一九二九年五月新譜の「東京行進曲」（西条八十作詞、中山晋平作曲、佐藤千夜子歌、一九二九年六月、V、50755）を例にとつて次のように指摘している。この曲は二五万枚の大ヒットとなった。これは、

もともと、当時百五十万部も出ていた大衆雑誌の王者『キング』に連載された人気作家菊池寛の小説で、その完結を待たず映画化され、封切りと同時にレコードが発売された。つまり雑誌↓映画↓レコードというマスメディアを総動員して立体的な作戦が、二十五万という大ヒットを生んだのであり、以来この方式が定着する（矢沢寛『戦争と流行歌』一九九五年八月、社会思想社）

(7) 例えば、前述の「東京行進曲」の大ヒットによって、「銀座の柳」が、復活したのは有名な話である。その後、西条八十は自らの筆によって「銀座の柳」（中山晋平作曲、四家文字歌、一九三三年四月、V、52172）を書き、「植えて嬉しい銀座の柳、江戸の名残りのうすみど

り」と歌ったのである。

(8) 「軍歌」「戦時歌謡」について、保田武宏氏は以下の定義をしている。

軍歌本来の意味は、軍の歌であります。学校における校歌と同様、その軍隊を代表する歌なのです。だから「○師団歌」、「○○部隊歌」というものだけが、本来の軍歌ということになります。しかし一般に使われている軍歌という言葉の意味は、もっと広がっています。歌詞の内容が軍隊のことであれば、すべて軍歌といっているようです。

戦時歌謡というのは何でしょうか。戦時中に作られた歌謡曲ということなら、昭和六年から二十年までに世に出た歌謡曲は全部戦時歌謡ということになりますが、そこまでは広げていないようです。「一杯のコーヒーから」や「旅の夜風」は戦時歌謡とはいわないでしょう。それでは歌詞に戦時色の出ている歌ということでしょうか。だいたいその線で使われていますが、舞台が中国になっている場合は多少それより拡大解釈されているようです(『戦前五大レーベル・オリジナル盤による 軍歌・戦時歌謡大全集』別冊解説書、一四頁。一九八五年八月、日本コロムビア株式会社)

(9) 民族の定義について、小熊英二氏は社会学者シエマホーンの「共通の祖先、共通の歴史的記憶、そして構成員の象徴とされるシンボルに重点をおいた文化などをもっている

集団」という定義を使いながら、「だが筆者(小熊氏)は、日本民族が実態として確定できるという意見に与しない(小熊英二『単一民族神話の起源―日本人の自画像の系譜―』、一四―五頁、一九九五年七月、新曜社)」と主張している。そうして、

(民族を支える共通認識である「伝統」やアイデンティティーとしての)「神話」は、現在の要望からつくられたものでありながら、その模倣として現在の行動を正当化する。民族論にかんしていえば、自分たちがとりたいと思っている行動形態を投影して民族をつくり、そしてわが民族は古来からこう行動してきたという論法で、現在の政策などを根拠づけるのだ。

民族としてのアイデンティティーを探るといふ行為は、ほとんどの場合、異なる存在と出会い認識秩序がゆらいだ反応としてあらわれる。そのとき民族の歴史は、民族の一員としての自分が、行動の指針を引きだすための知識在庫として創造される。とくに民族の起源は、他の歴史分野より確定的な史料がきわめて少なく、多くの推量が入り込まざるをえないため、格好の創造の対象となる(四〇一頁(カッコ内、古川))と理論づけている。

(10) 「第二次世界大戦と戦後五十年」(歴史学研究会編『歴史学研究』一九九五年十月、青木書店。二一―二二頁。)  
(11) 蟻川新『亜細亜に生きるの途』(昭和四年二月、日本書

院)。一〇二頁。

- (12) 宮島郁芳・後藤紫雲作詞作曲、渋谷白浜・鳥取春陽歌  
(一九二五年、トーキー、2916)。

- (13) 後藤乾一「近代日本の東南アジア像の変容」(『近代日本  
と東南アジア—南進の「衝撃」と「遺産」—』一〇頁。

- (14) 内海愛子「アジアの日本観・日本のアジア観」(前述、  
『岩波講座 日本通史』一九)や前述「近代日本の東南ア  
ジア像の変容」参照。

- (15) 石田一松作詞作曲、大阪南地富田屋喜久治歌(一九三〇  
年六月、P、337A)。

- (16) 『心に生きる懐かしの歌ごえ』(一九七一年一月、ポ  
リドル株式会社)添付解説書。八頁。

- (17) この曲について、後藤乾一氏は次のように位置付けを行  
っている。

「怠け者の土人」が安逸な暮らしをする南の島、というイ  
メージが浮かんでくる。この愚民観は南洋諸島を信託委  
任統治領とした日本が、この地を文明の世界に誘導する  
役割を担っていることに使命感の裏返しであるともいえ  
よう(『近代日本・東南アジア関係史論序説』、土屋健治  
編『講座 現代アジア』一、一九九四年九月、東京大学  
出版会、三十頁)

- (18) この認識は、以下の満州事変期以降のものと、根本的  
に異なっている。これらの歌は、レコード産業成立以前の  
演歌師によって製作されたものであり、「一般的な意識」

そのままを記録したものである。従って、この「一般的  
意識」をどのように変化させるかが、以後の歌の役割であ  
った。

- (19) 八木沼丈夫作詞、藤原義江作曲・歌、「亜細亜行進曲」  
(一九三二年十二月、V、52538)。

- (20) 同右。

- (21) 満州事変の後の国際連盟脱退の際、松岡洋右の以下の演  
説は、当時の東南アジア観(タイについてのみではある  
が)の一つの典型であろう。松岡はシャム(タイ)の国際  
連盟での棄権について

ことにこのシャムが棄権した。むしろ反対した。日本を  
除くほかはアジア広しといえども、今日日本に独立国と  
いえるだけの国は遺憾ながらシャムしかない。(中  
略)これはアジアの国であります。世界の世論とよく言  
う人がありますが、世界の世論の中にこの地球上いちば  
ん大きなアジアの国というものは勘定に入らんのかと。  
(中略)我々アジア人に対しても、ある程度までの尊敬  
すべきであると私は信ずる

つまり、日本とシャムを中心にして(独立国として)、東  
南アジアを含めた(むしろ地理的認識に近い)「アジア」  
地域が広がっている。この前半の部分では「アジア民族」  
主義的な意見を展開しているが、後半の部分になると、  
我々はこれから一面において我々が大和民族の使命を担  
い、そして我が大和民族の将来に対して偉大なる希望と

豊富をもって、樂觀はしておりますけれども、現状を見るにおきまして私は深憂なきをえないのであります  
 「日本精神に目覚めよ」一九三三年、鳥海靖監修「肉声で書く 昭和の証言」政治家編一、一九九〇年四月、日本放送出版協会（カッユ内、古川）」

- と「大和民族」主義的なものに推移している。つまり「アジア民族」主義を提唱する場合、そのバックに「日本民族」主義との係わりの中で語られていたのではないだろうか。  
 (22) 大岡博作詞、佐々木俊一作曲、灰田勝彦・波岡惣一郎歌「かちどきの歌」（一九三八年十二月、V、54244）の六番の歌詞は、次のようになっている。

アジアは朝だ 夜は明ける  
 五億の民に 夜が明ける

つまり「アジアの民」が「五億」となっており、日・満・支「アジア」である。

- (23) 外務省編『日本外交年表並主要文書』下（一九七〇年一月、原書房）、三八六〜七頁。

- (24) 柴野為彦知作詞、大沼哲作曲、伊藤武雄歌（一九三九年四月、C、33611）。この曲は昭和十二（一九三七年十二月十九日）に、ラジオの『国民歌謡』（註、(34)）でユーフォニック・コーラスにより、放送された。

- (25) ここで問題となるのは、ここで歌われている「新東亜」が、いわゆる「東亜新秩序」のことであって領域的認識とは別のものであるのではないかと、考えられそうに思われ

る。しかし筆者は「東亜新秩序」によって、打ち立てられた「互助連環」的共同体地域を「新東亜」、「新東亜」の「建設」を「大建設」と呼んでいると考える。

- (26) 八木沼丈夫作詞、奥山貞吉作曲、伊藤久男・霧島昇歌「北支戦線の歌」（一九三八年三月、C、29663）の四番の歌詞には、

東天あかねざすところ  
 地上の闇は しりぞきて

北支の民に 栄あらむ  
 吾忠勇の つわものが  
 血潮そそぎし 幾山河  
 興亜の声は 地に湧く

とあり、「つわもの」が「血潮」を「そそ」いだおかげで、「北支の民」が「興亜の声」をあげているのだという論理になっている。更に、西条八十作詞、古関裕而作曲、松平晃・霧島昇歌「さくら進軍」（一九三八年五月、C、29707）の一番の歌詞には、

日本さくらの 枝のびて  
 花は亜細亜に みだれ咲く

とあり、「日本さくら」（日本ナショナルリズム）が大陸に「枝（を）」のばして、「亜細亜」の中で、「みだれ咲」いているのである。

- (27) 鳥越強作詞、中支派遣軍軍楽隊作曲、徳山璣・久富吉晴・波岡惣一郎歌（一九三八年十二月、V、54500）。



(28) 佐藤惣之助作詞、奥山貞吉作曲、伊藤久男歌、「興亜行進曲」(一九四九年六月、C、30214)。

(29) 今沢ふき子作詞、福井文彦作曲、「興亜行進曲」(一九四〇年九月)。レコードは六社から発売され、一九四〇年九月九日に日本放送合唱団により、ラジオの『国民歌謡』[註(34)]でも放送された。

(30) 横山正徳作詞、布施元作曲、(一九四九年五月)。この曲は、国民に大々的にアビールされ、応募総数約二万八千で、ビクターより数種類のレコードが発売され、『国民歌謡』[註(34)]でも取り上げられた。

(31) 「大陸メロディー」について、前述『新版日本流行歌史』中では、次のように定義付けている。

歌の舞台を大陸(中国や南方アジア)または南の島々の日本軍が占領した地帯に採って、一応異国情緒をもたせようとしたものである。これらの歌は、一面から言えば、軍国色に押されて甘い抒情歌謡のものの生みかねていた作歌者や、それを求めている大衆が、こうした大陸メロディという、ひとつの戦時色で色付けた形の歌にとよせて、日頃の人間としての思いをうたいまぎらせていたと言ふべきである。〈大陸メロディー〉の歌は、どれをとって見ても、飾り付けの小道具を剥いだ歌の正体は、やはり日本人そのものの歌の情緒であり、日本的な人情の世界なのであった。形を変えて流行歌心理を求め、そこに一つのはけ口を作ったのが〈大陸メロディー〉

と言われる一連の歌である。であるから日本の大衆としてもすぐそのままで〈大陸メロディー〉には馴染めなし、大いに歌ったわけである。外地ことばが挿入されているだけに、なおさらおもしろさも魅力もそこに感じられたのであらう(三一頁)

筆者は、もう少し「大陸メロディー」を中国趣味の中に限定し、その系譜をひく東南アジアを舞台にしたものと区別して考えたいと思う。

(32) 西条八十作詞、竹岡信幸作曲、渡辺はま子歌(一九三九年六月、C、30260)。

(33) 「支那の夜」は、西条八十作詞、竹岡信幸作曲、渡辺はま子歌(一九三八年十二月、C、30051)。この曲は大ヒットし、その続編として「印度の夜」が、同じコンビにより製作された。なお戦後は「支那」という語が使えなかったため、「尻とり歌合戦」(近江俊郎・高倉敏構成、一九四六年九月、C、125)では

静かな湖こいし「湖畔の乙女」(西条八十作詞、早乙女光作曲、菊池章子歌、一九四三年一月、C、100635) シシだよ 静かな夜 静かな夜よ チョッチョコットまってくれ 聞いたような曲だけれど変じやないかなー(中略) 変なのは君の頭だよ 冗談言うなよ だって君夜は静かな物にきまっているんだからね

と、苦肉の策でごまかしている。更に「支那の夜」にうりふたつの「東京の夜」(一九四七年五月、C、258)や

「京都の夜」(一九四九年二月、C、506)などが、戦後「夜シリーズ」として発売され続けた(いづれも作詞作曲は同一。歌は「東京の夜」が渡辺と藤山一郎、「京都の夜」が、藤山と松田敏子)。

- (34) 日本放送協会は、一九三六年六月一日「家庭で歌える流行歌を独自に作る」を主眼として、「健全」で「格調高い」曲を『国民歌謡』という番組で発表した。更にそこで製作された歌を「国民歌謡」として、他の流行歌とは違うものと位置付けた。

- (35) 若杉雄三郎作詞、古関裕而作曲、霧島昇歌(一九四一年三月、C、100194)、楠木繁夫歌(一九四一年三月、V、4170)。

- (36) 前述『戦前五大レーベル・オリジナル盤による 軍歌・戦時歌謡大全集』別冊解説書、四〇頁。

- (37) 高橋掬太郎作詞、古関裕而作曲、二葉あき子歌(一九四一年三月、C、100194)。

- (38) この点について、例えば「仏印だより」(小島政二郎作詞、飯田景応作曲、上原敏歌、一九四一年一月、P、5082)の一番では、

ここは西貢 小巴里

安南娘 誰も彼も

手に手にかざす 日章旗

可憐な瞳 見るたびに

血の近さをば 感じます

と歌われている。

- (39) サトウ・ハチロー作詞、服部良一作曲、ロッパ歌(一九四一年一月、C、100152)。

- (40) 月原澄一郎作詞、服部良一作曲、藤山一郎・渡辺はま子歌(一九四二年一月、C、100386)。

- (41) 佐藤惣之助作詞、古賀政男作曲、伊藤久男歌(一九四一年一月、C、100379)。

- (42) 伊藤豊太作詞、海軍軍楽隊作曲、霧島昇・藤山一郎歌(C、100422)。

- (43) 佐藤惣之助作詞、古関裕而作曲、伊藤久男・黒田進・酒井弘歌(C、100401)。

- (44) オーストラリアと日本の南進については、前述の『近代日本と東南アジア』所収の「『豪亜地中海』の国際関係」にポルトガル領ティモールを中心にして後藤乾一氏は論じている。

- (45) 勝承夫作詞、島口駒夫作曲、小畑実・大谷冽子歌(一九四二年四月、V、A4296)。

- (46) 門田ゆたか作詞、東辰三作曲、小畑実歌(一九四三年七月、V、4410)。

- (47) 後藤乾一「『大東亜戦争』と東南アジア」(前述、『近代日本と東南アジア』)一八二頁。

- (48) 西条八十作詞、古関裕而作曲、酒井弘・朝倉春子歌(一九四五年三月、ニッタク、100930)。

- (49) 村松秀一作詞、細田義勝作曲、美ち奴歌(一九四四年十

月、T、X5062。

(50) 藤浦洸作詞、古賀政男作曲、伊藤久男歌「祖国の祈り」

(一九四二年八月、C、100586) に関する森氏の解説によれば、

作曲者の古賀政男は、「この曲を書くときは、印度音楽のレコードを聞き、インドの音階を調べて随分苦勞をした。」と、回想しています。ギターの弦で印度楽器の音を模したりしてなかなか凝った作品です。

また、この曲がヒントで、後に『熊祭りの夜』や「オロチヨンの火祭り」が生まれ、伊藤久男が、冒頭に度胆を抜くような声でカデンツァふうなソロをする曲が、彼の専売となったのです(『SP盤復刻による 日本映画主題歌集』五、解説書、一九頁(一九九五年九月、日本コロムビア株式会社)。

というものであった。(歌詞を下段に、楽符を次頁に掲載する。)

松竹映画「誓いの港」主題歌

## 祖国の祈り

藤浦洸作詞 古賀政男作曲

歌/伊藤久男

コロムビア・リズム・ボーイズ

### 一、ア：ララララー

ララララー

(以上、各章のはじめにくりかえす)  
神の使者は 東の空に

ベンガル越えて 荒海越えて  
晴れた朝に 光の翼

(以下、各章の終わりにくりかえす)

おおその日こそ その日こそ

ヴァルシヤよ ヴァルシヤ

ヴァルシヤの民よ

### 二、手足からめて 耳とりあげた

白い腕と あの白い媚

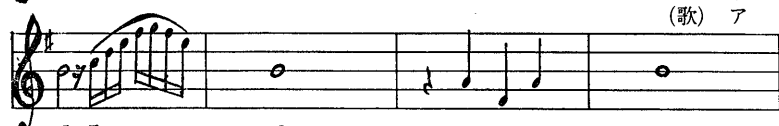
棄てろ蹴散らせ ガンジス河に

### 三、遠い先祖 かかげた旗を

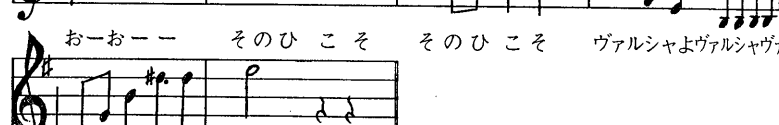
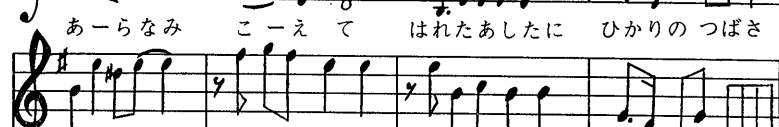
その手の胸に おしひるがえし  
さめた獅子だぞ 吼えよ起とう

# 祖 国 の 祈 り

(前 奏)



(歌) ア



ア ラ-----

ラ

ラ ラ ラ

ラ

ラ ラ ラ

ラ

か み の

つ か い は

ひ が し の そ ら

に

ベ ン ガ ル

こ え て

あー な み

こ え て

は れ た あ し た に

ひ か り の つ ば さ

おーおー

そ の ひ こ そ

そ の ひ こ そ

ヴ ェ ル シ ャ よ ヴ ェ ル シ ャ ヴ ェ

ル ー シ ャ の た み

よ